

Mielőtt elkezdenénk bemutatni az efemer szobrászat – mint művészi kifejezési forma – képviselőit, elengedhetetlen annak a folyamatnak a felvázolása, amely az ezredfordulóra legitimálta a mulékony anyagok használatát a szobrászatban, hogy a XXI. század elejére egyre nagyobb teret követeljen magának a kortárs képzőművészet erőterében.

A szobrászatnak egészen a reneszánszig a járulékos, dekoratív funkciók mellett főleg szakrális funkciókat kellett betöltenie, amelyek alaphelyzetben is privilegizálták a szerepét. A műtárgyak „gazdasági értéke” azonban nem állt egyenes arányban a tárgy rituális funkciójával, amely kiemelte ezeket az alkotásokat a hétköznapi tárgyak rendszeréből, és szakrális jellegükből adódóan magasabb pozícióba helyezte őket.



A willendorfi Vénusz, i. e. 28.000-25.000

A reneszánszsal veszi kezdetét az a folyamat, amelyben a művész kitüntetett hatalom birtokosa lesz azáltal, hogy a szobrok, melyeket kézjegyével lát el, hétköznapi javakra váltható, gazdasági értékkel kezdenek bírni.

A felvilágosodás nyomán a szobrászat szakrális, rituális funkciói egyre inkább elhalványulnak a műalkotások esztétikai, illetve gazdasági értékeinek fényében.

A kollektív emlékezet emblematikus intézményei, a múzeumok és bennük a gyűjtemények megjelenésével, melyek az uralkodó osztályok emlékeit, történelmi érdemeit hivatottak prezentálni és megőrizni az utókor számára, a múlt dokumentálásának szerepét is betöltik a gyűjteményekben a szobrok. A hatalmon lévő elit önnön reprezentációja mindig óriási értékkel bír, nem véletlen, hogy a francia forradalom, e radikálisan új világrend megszületésének időpontja egybeesik a Louvre alapításával.

A múzeumi gyűjtemények létrejöttével az alapvető probléma immár az: mi kerül be és mi nem ezekbe a gyűjteményekbe? És ez a kérdés tartja mai napig lázban az egész képzőművészeti szcénát. Erről így ír Boris Groys egy 1997-es írásában:

„A múzeum bizonyos értelemben a modernitás jellegzetes intézménye. Az emberek mindig is gyűjtöttek valamit, de a múzeum, mint állami gyűjtemény igazából csak a modern korban tett szert központi jelentőségre. (...) hiszen a múzeumi kiállítások fő forrása épp a történelem szemétdombja. A dolgok akkor kezdenek átkerülni a valóságból a gyűjteményekbe, amikor a régi szociális rend összeomlik, amikor a hatalom dokumentumai és szimbólumai, a kultusz, az ideológia és a mindennapi élet jelei elveszítették korábbi funkciójukat, tehát amikor történelmi szemétté válnak.”¹

A modern múzeumok „white box” tereiben – gondoljunk például a MoMA-ra – a mű architektúráisan nem része az őt körülvevő környezetnek, így közülük csak minimális, elsősorban primer látványon alapuló interakció alakulhat ki. A minden kötöttségétől megszabadult tárgy önmaga aurájába záródik, akár egy luxusüzletben installált felsőkategóriás cipő, amely bár minden paraméterében megegyezik az átlagos cipők tulajdonságaival, rögtön más dimenzióba kerül azon az egyszerű oknál fogva, hogy nem tömegtermékek társaságába, hanem egyedül, kitüntetett térben, az átlagostól eltérő helyzetben kerül bemutatásra.

A múzeumi tértől való szabadulás gondolata már a XX. század elején megfogalmazódott a művészekben. Brancusi például néhány fontos szobrát egy vidékies hangulatú romániai kisváros parkjának természetes környezetében helyezte el, ahol – ellentétben a köztéri szobrok felállításának gyakorlatával – a mű és környezetének viszonya kapott kitüntetett szerepet (*Hallgatás asztala, Végtelenég oszlopa, A csók kapuja*).

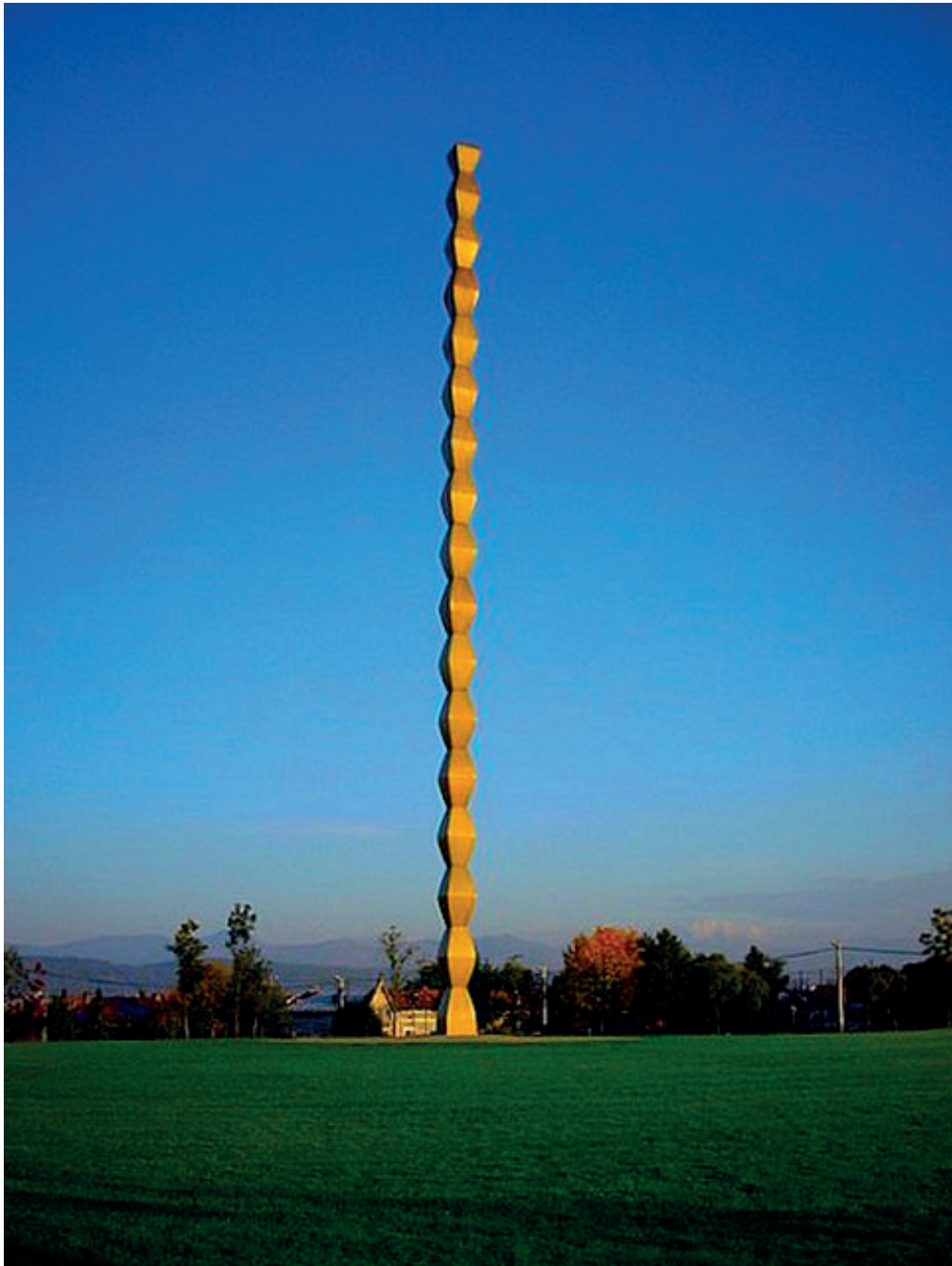
A szobrászat határainak tágítási szándékaként értelmezhetők Isamu Noguchi úgynevezett sculptural landscape tervei, melyek a szobrászat és tájépítészet mezsgyéjén helyezkednek el. Érdekes tény, hogy a harmincas években készült sculptural landscape terveit megelőzően, az amerikai-japán szobrász-designer látogatást tett Brancusi párizsi műtermében.

A klasszikus avantgárd (Bauhaus, holland és orosz konstruktivisták) nagy képviselőinél is tetten érhető törekvés, hogy a művészet és a mindennapi élet egymás részévé váljék. Werner Hofmann 1974-es megállapítása szerint „az alkotás új helyének meghatározásai olyan határterületekig nyomulnak előre, amelyekben a műalkotás már nemcsak hogy kérdésessé válik, de önálló léte is megszűnik. Céljuk totális valóság létrehozása, nem pedig egy bizonyos valóságaspektus interpretálása csupán. Az hogy műalkotások születnek-e közben, másodlagos jelentőségű kérdés.”

A háború után kiépülő galériarendszer és a jó módú, anyagilag megerősödő gyűjtőréteg egy idő után kilép passzív szerepéből, és már nemcsak mint értékesítők és vásárlók, hanem mint fontos művészi kérdések eldöntésében résztvevő, kompetens személyek léptek fel. Esetenként megszabták a készülő művek méretét, anyagát, stílusát és témáját, hatalmi és gazdasági pozíciójuknál fogva trendeket és divatokat teremthettek, a műalkotásokat olykor kizárólag eladható tárgyként kezelték, az esztétikai faktornak másodlagos szerepet tulajdonítva.

¹ Groys Boris (1997): *Az utópia természetrajza*. Ford.: Sebők Zoltán. Kijarat kiadó. Budapest. 64–65.

Ennek igen káros következménye volt egyes művészek esetében az alkotói érzékenységre, mások – felismerve e hatás veszélyeit – más kifejezési formák után néztek, sőt tudatosan e mechanizmus ellenében pozícionálták magukat.



Constantin Brancusi: A végtelenség oszlopa, 1938



Robert Smithson: Spiral Jetty, 1970

Európában az arte povera művészei a hatvanas, hetvenes években a művek antiesztétikus külsejével, provokatív jellegével tiltakoznak, magukat ahhoz a varázslóhoz, sámánhoz vagy alkimistához hasonlítják, aki a modern ipari technológiát elutasítva a lehető legegyszerűbb, legszegényesebb eszközök által kíván kapcsolatba kerülni a szellemi szférával. Mindezt a művészeti piac bojkottálásával és a túlszervezett társadalomból való romantikus, demonstratív kivonulással valósítják meg. Az alkotásokat gyakran tudatosan romlandó anyagból készítik, tehát idővel azok megsemmisülnek, szándékosan zavart okozva ezzel a műkereskedelemben. Az arte povera irányzat művészei igencsak vonzódtak az emberi civilizációtól távol eső, primitívnek mondott vidékek iránt, és a műveiket gyakran ilyen, a közönség számára hozzáférhetetlen helyeken készítették el. Ebben hasonlítottak az amerikai land art képviselőihez, akik legfontosabb attribútumuknak szintén a white-cube-on kívülséget tartották.

A kiköltözés aktusának két fontos mozgatórugója a modernista, expanzionista törekvés, valamint a műkereskedelemtől való csömör. Ez az expanzionista-aktivista attitűd, teljes összhangban a beat-nemzedékre jellemző lázadó magatartással, a fetiszizálódó, piacivá vált műtárgykultusz felszámolására, saját maga mint művészet megsemmisítésére törekszik, és egy újfajta totális valóság létrehozását kísérli meg. Ez a törekvés a hagyományos művészeti keretek szétrombolásának szándéka ellenére is megtartja esztétikai jellegét. Úgy is mondhatjuk: bár a „totális valóság létrehozását célozta meg, egyben új művészetet is teremtett”².

² Hegyi Loránd, 1983



Mario Merz: *Lingotto*, 1968

A „lord of culture“ központi szerepében tetszelegő galériaiparág erejét mutatja, hogy olyan irányzatokat is képes volt beemelni saját, profit által mozgatótt vérkeringésébe, mint épp az arte povera, amely olcsó anyaghasználatával pont eme galéria-elitizmus ellenében jött létre, vagy kanonizálnia a fotódokumentáció révén, mint a land art. Azt a kérdést, hogy milyen mértékben motiválta a galériákból kivonulókat a galériaipar követelményeinek elutasítása, az attól való megcsömörlés, s a természetet mennyiben tekintették olyan félreeső területnek, ahol tevékenységük nem ütközik semmilyen gazdasági rendszer ethoszába, nem lehet precízen megválaszolni. Az viszont valószínűsíthető, hogy a későbbiekben az esztétikai nárcizmustól való menekülés, az eladható fétistárgyaktól való idegenkedés sok művészt készített a természetben való alkotásra. Főleg olyanokat, akiket habitusukból kifolyólag zavart a sok reflektorfény az alkotási folyamathoz szükséges intuitív mélységek elérésében. Akár az arte povera, akár a land art művek kardinális kérdése a befogadás: a munkák, méretük és elhelyezkedésük és nem utolsósorban múlandóságuk folytán, nehezen bemutatathatók, tállalhatóak. Így felértékelődik a róluk készült fotó, a film, a dokumentáció, sőt néha „a dokumentum-fotó elszakad tárgyától és önálló életet él, sőt tárgya a dokumentáció kedvéért jön létre”³.

Ezek a művekről készült fotók már nem csak „dokumentációk”, esetleg propaganda-anyagok. Nem csupán a művek efemer jellege teszi szükségessé használatukat. Például Richard Long 1967-es *A Line Made by Walking* című műve egy egyenes vonal mentén történt sétának a fűben hagyott nyomáról készült fotó. A séta a mű létrehozásának eszköze, de a mű maga a fotó, ami megmarad.

Az európai művészeti szcénában alkotó néhány művész esetében, mint Andy Goldsworthy, Udo Nils, Giuliano Mauri vagy David Nash, ellentétben az amerikai land art első

³ Beke László, 1972

generációjával, a természettel való szimbiózisra törekvés a legfontosabb szempont. Számukra a kreatív munka és a természet kapcsolata elsődleges kérdés, egy olyan terület, ahol a kísérletezés nem pusztán formalitás. Ezek a művészek esztétikai reflexióik révén olyan területekre hatoltak, ahol a politika hatástalannak bizonyult, evidenssé téve kultúra, művészet és természet szoros összefüggését.

A kilencvenes évekre egy koherens kifejezési mód életképességének lehetünk tanúi. Egyre gyarapszik azon alkotók száma, akiknek a természet nem ábrázolási témát jelent, hanem a természettel való harmónia újratерemtésére törekşenek, a természeti anyagokat, tárgyakat, energiákat, helyszíneket közvetlenül alkalmazzák az alkotásban, azaz a természettel való közvetlen fizikai kapcsolatteremtésen fáradoznak. Az így létrehozott alkotás tulajdonképp egy „jel”, ami az adott táj specifikumát, egyedi jellegét erősíti, összefonódásuk megváltoztathatatlan, a mű nem tud létezni ezen a meghatározott környezeti kontextuson kívül. Ezek a művek az urbánus környezettől távol, általában természeti, esetleg falusi környezetben jönnek létre.

Ezen alkotások megvalósításához a művész az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használja, melyek általában múlandóak, lebomlanak, így maga a mű is efemer jellegű. Az idő konkrét formában jelenik meg a műben, hiszen már az alkotás pillanatában bele van kódolva egy bizonyos élettartam. Ebben az esetben nem érvényesül a konvencionális, örökkévalóságnak szánt műalkotás mítosza – az alkotás a természet ciklikus változásainak idejében létezik.

Az anyagmegmunkálás során az alkotó főleg a kézműves technikákra szorítkozik – csapolás, fonás, eresztés, kötözés stb. –, és kerüli a gépi megmunkálást. A természetben alkotó művész tiszteli a népművészetet, a nyugati kultúrán kívül eső művészetet, nem kiemelve azt saját kontextusából.



Andy Goldsworthy: Sárga levelek a patakban, 1991

Az így létrejött művek bizonyos szempontból a mainstream ellenében születnek, hiszen általában nem szállíthatók, így nem is mutathatók be a világ emblemikus múzeumi helyszínein. Továbbá nem koncentrálnak, így a gyűjtők érdeklődésén kívül esnek. Ezen efemer munkák újfajta kifejező ereje, egyfajta kanonizációs folyamatnak az elindulása, továbbá a „zöld gondolat” erősödése okán születhetett meg néhány európai múzeumi szakember fejében a gondolat, hogy a múzeumoknak be kellene szállniuk a természetművészeti munkák, efemer alkotások finanszírozásába és, értelemszerűen, bemutatásába.⁴ Ezen a ponton jutott meglatásom szerint az eredendően jó szándékú kezdeményezés tévútra. A kilencvenes évek végén valószínűleg még nem volt világos, hogy e művek legfontosabb, immanens sajátossága a szabadság, az intézményi rendszertől, az üzleti nyomástól, a populáris kíváncalmaktól, a változó trendek nyomásától való tartózkodás. A múzeumi logika szerint viszont elképzelhetetlen ellenőrizetlen, a hierarchizált múzeumi rendszerbe nem begyömöszölhető projektek finanszírozása. Nem beszélve arról, hogy ezeknek a műveknek az esetében általában a tulajdonjog tisztázása is lehetetlen, hiszen a mű maga fizika valóságában – legtöbbször önnön törvényeit érvényesítve – visszatér a természetbe, s legfeljebb a szerzői jog illeti meg a művészt. Ezért nem valósulhatott meg az efemer szobrászat intézményesítésére, piacositására tett kísérlet, ezért őrizte meg továbbra is viszonylagos függetlenségét, és állt ellen mindenféle nyomásnak. „Intézményesülése” kimerül annak a nemzetközi hálózat létrehozásában, mely elsősorban az információk könnyebb továbbítására szolgál, és inkább a kooperáció, mint a kompetíció e laza szerveződés mottója.

Amint a fentiekből kiderül, a XX. század végére a művészet önállósodási folyamata azt eredményezte, hogy a képzőművészet és benne a szobrászat önmaga elemzésével, saját határai megfogalmazásával, azok kitágításával kezdett foglalkozni. Az ábrázolás felszámolásával, a szakralitás háttérbe szorulásával a szobrászat évszázadokon keresztül elfoglalt szerepe megváltozott, újradefiniálódott. E folyamat eredményeként elkerülhetetlen lett a szobrászat mibenlétének a tisztázása, saját lényegének a definiálása. Így jutott el a saját fizikai tulajdonságainak önvizsgálatáig, mint a nonfiguratív szobrászat esetében a saját anyagának minősége, a forma, a tér, a tömeg, a súly vagy a felület.

Az ezredfordulóra a szobrászat minden megújító törekvést magába olvasztott: environment, installáció, land art, különböző – akár légnemű vagy folyékony – anyagok, a fény és a tűz, vagy akár az emberi test használata.

⁴ (Fagone: Art in Nature)



Erőss István: Köcsög, Horvátország, 2010

Ennek eredményeképp a szobrászat határai annyira kitágultak, elmosódtak, hogy lát-
szólag felszámolta önmagát. Megszűntek azok a jellegzetességek, amelyek alapján a szobrásza-
tot elkülöníthető művészeti ággént lehetne kezelni. Mindezek fényében meglátásom szerint a
XXI. század elején a művészettörténetnek azt érdemes vizsgálnia, hogy miként viszonyulnak
a mai alkotók a szobrászat hagyományos fogalmához, s milyen szerepet kap művészeti tevé-
kenységükben ez a viszonyulás. A kortárs szobrászat tulajdonképpen ebben a viszonylatban
érhető vélhetően tetten és választható külön a képzőművészet egészétől.



Erőss István: Penészes figura, Horvátország, 2012



Giuliano Mauri: Cattedrale Vegetale, 2001



Irene Hoppenberg: Jég, Németország, 2012



Martin Jablonski: Fa, Lengyelország, 2010



Steven Siegel: Lépték, Jenkintown, 2002